MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Brel contre Barbara « Laisse-moi devenir l'ombre de ton [...] chien » (1959) vs « Je n'ai pas la vertu des femmes de marin » (1962)

Joël July

10.58048/2263-7664/252

L'amour propre

Face à l'évolution du mot *amour-propre* et des conceptions qui y sont attachées, il convenait de mettre en rapport cette notion avec les idéaux et les désillusions du sentiment amoureux. L'amour guérit-il de cette susceptibilité, aujourd'hui reconnue comme légitime, qu'est l'amour-propre ? Et s'il a tendance à l'étouffer, dans toutes les situations où l'on pourrait être tentés de le faire réagir, faut-il s'en féliciter ou le déplorer ? C'est une réponse dichotomique que deux auteurs de chansons à texte, Brel et Barbara, nous offre sur l'ensemble de leur création.

Faced with the evolution of the word self-esteem and conceptions connected with it, it was advisable to get in touch with this concept with the ideals and disappointments of love. Does love be cured of this susceptibility, now recognized as rightful, which is self-esteem? And if it has a tendancy to stifle it, in all situations where we might be tempted to react it, have to congratulate or deplore it ? This is an answer of dichotomy that two composers, Brel and Barbara, offer to us on the whole of theirs creations.

Peu de mots auront subi en seulement quatre siècles un tel renversement de leur signification. L'amour-propre, né à la période classique sous des auspices catégoriquement péjoratifs, prend sous sa bannière la plupart des défauts humains ; et un moraliste comme La Rochefoucauld lui impute nos plus grands vices[1]. Or le *Trésor de la langue française* fait une juste répartition entre ce sens vieilli et celui, plus récent, de

« conscience aiguë qu'une personne a de sa dignité et des droits ou devoirs qui en découlent pour elle ». Tous les exemples littéraires qui viennent à l'appui de cette seconde acception datent des deux derniers siècles, Madame de Staël revenant à cinq reprises et figurant précisément la révolution sémantique que le mot subit[2]. Faut-il s'en étonner ? Et le romantisme d'abord, la perte des repères religieux ensuite, l'individualisme galopant enfin ne devaient-ils pas fatalement laver le terme de son péché originel ? Il ne s'agissait pour les locuteurs que de remettre du littéral dans ce mot composé *a priori* d'un sentiment noble et d'une épithète valorisante. A sa manière, Germaine de Staël procède à un défigement et ses successeurs redorent définitivement le blason de l'amour-propre, qui s'apparente alors à la fierté ou aux ambitions légitimes[3].

Une autre transformation nous semble intervenir : d'un état réflexif, l'amour-propre est devenu un événement, une manifestation, une réaction à l'égard d'autrui, la plupart du temps employé dans des locutions verbales : *froisser son amour-propre, avoir de l'amour-propre, mettre son amour-propre...* Il faut désormais l'entendre comme une résistance à l'humiliation ou à une tentative d'humiliation. On dira face à une contrariété qui nous dévalue : « J'ai tout de même un peu d'amour-propre !» Et on encouragera à la rébellion l'ami qui risque de perdre notre estime : « Tu n'as pas d'amour-propre ou quoi ? » Dans ces deux contextes, l'amour-propre a à voir avec une ***susceptibilité légitime***.

Et c'est encore son origine lexicale qui tend à mettre cette susceptibilité légitime en regard d'une affection où l'amour-propre ne serait pas sauvegardé. Par une attraction collocative, l'amour-propre semble avoir de plus en plus de rapports avec l'amour et les rapports amoureux ; ce qui, lexicalement, se justifie tout à fait : l'adjectif épithète a fait subir un détournement mélioratif au lexème et la présence de la base « amour » a orienté le vocable vers des contextes sentimentalistes. Dans le film de Claude Pinoteau, *L'Étudiante* (1987), à la jeune agrégative, interprétée par Sophie Marceau, échoit un sujet de leçon sur *Le Misanthrope* de Molière « Amour et amour de soi » ; or au cours de l'exposé didactique qu'elle fera, il est très révélateur que le terme d' *amour-propre* vienne se substituer à celui d' *amour de soi*, imposé par l'intitulé. Tout naturellement, la jeune-fille défend alors le sentiment et les attitudes de Célimène face à un Alceste qui tenterait, par amour-propre plus que par amour, « de lui imposer ses volontés » et de la soumettre. Non seulement l'étudiante Marceau confond « amour de soi » et « amour-propre » alors même que la maxime retranchée de La Rochefoucauld, à la même époque

que Molière ou à peu près, cherche à les nuancer[4], mais plus encore le sujet qui lui a été proposé (et trouve effectivement son fondement dans l'intrigue du scénario) nous semble symptomatique de l'évolution sémantique que ce concept a rencontré. Au bout de sa déviation, le signifié *amour-propre* deviendrait une sorte de rempart égotiste par lequel l'amant ne se sacrifie pas à l'être aimé préservant son quant-à-soi. Origine des passions à l'ère classique, l'amour-propre aujourd'hui en guérit-il ?

Ainsi le Corpus Aixois de français oral (CorpAix-2) n'offre sous la requête « amour-propre » qu'un unique emploi sur un million de mots. Assurément, l'élimination de ce terme dans la langue parlée provient pratiquement de sa formation par locution nominale et de la difficile dérivation dont cette composition le prive : pas d'adjectif qui pouvait relayer ce substantif ! Et ce seul exemple ci-dessous est le moins populaire qui soit, il émane d'un récit professionnel où règne une grande vigilance en matière de bon usage. C'est un plaidoyer d'avocat dont nous reproduisons le contexte :

> « un jeune homme se serait interposé entre Régine et Leduc + ce témoin fantôme serait miraculeusement décédé aujourd'hui + quant à la déposition concordante de Régine + tout nous porte à croire + que cette dernière avait intérêt à charger mon client + car entre autre ces fameuses lettres + avaient blessé son amour-propre + et par ailleurs + ses parents l'avaient + montée contre lui que dis-je l'avaient sensibilisée + à ne plus revoir un tel homme + coupable d'être père d'un enfant ».

L'emploi se justifie de la situation passionnelle et l'amour-propre *blessé* est envisagé par l'avocat comme vecteur possible d'un désir de vengeance chez ladite Régine. On trouvera de même un usage en littérature contemporaine dans une œuvre dramatique de Jean-Luc Lagarce, *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne* (1994), titre révélateur de ce que les principes évoqués par le dramaturge se veulent généraux.

> « Les marieurs appellent donc à leur aide toutes les ressources du tact, ils réfléchissent bien avant d'engager les pourparlers, car là aussi, pourparlers

> et pas autre chose, pourparlers où le juste amour-propre de chacun est à ménager. » (*Théâtre complet*, vol. IV, 2002, p. 24)

La Dame seule en scène retrace les étapes à travers lesquelles la vie d'un homme se déroule sous le parfait huilage de protocoles bourgeois : ainsi le mariage, quasiment arrangé, doit, loin d'obéir à des pulsions ou des vicissitudes, respecter l'honneur de chacune des deux parties et procéder délicatement pour que les consentements s'obtiennent dans la dignité et le respect des codes : l'amour, oui, peut-être, mais pas sans *ménager* une puissance qui lui serait de toute façon supérieure, l'amour-propre !

Il semblerait pourtant assez contre-productif d'opposer diamétralement l'amour de soi à l'amour de l'autre, l'amour-propre à l'amour tout court, tant il semble acquis qu'en aimant vers l'extérieur, sous quelque forme que ce soit (*eros* au premier chef mais *agapé* tout autant), l'affection se reporte vers l'intérieur, tant il semble acquis que seule l'indifférence à tout ruine notre amour-propre. Alors ne posons pas la question du rapport entre *amour* et *amour-propre* du côté des impressions des amants, subjectives et aveugles, mais plutôt du côté de ceux qui les observent : qu'on ait une conception chrétienne et transcendantale du couple moral (1+1=3)[5] ou une conception soixante-huitarde et indivise du couple social (1+1=1)[6], on s'accordera sur l'idée que l'amour met un frein à l'individualisme. Quand on s'aime, on devrait s'asseoir sur son amour-propre. Mais pour autant, cet amour qui a compressé et étouffé notre amour-propre satisfera-t-il, régénéra-t-il, rehaussera-t-il l'individu si l'on n'obtient jamais 1+1=2 ? Le psycho-sociologue Francesco Alberoni assimile la relation amoureuse à un pacte par lequel, lors d'un énamourement bilatéral, on accepte la « destruction violente et radicale du monde présent » (1997 : 326) parce que « la personne aimée est la porte d'accès à un monde nouveau » (1997 : 324), fabriqué autour d'un *nous*, « collectivité d'une très haute solidarité et d'un très haut érotisme » (1997 : 323), proportionnellement à la situation antérieure, s'entend. Ce pacte demande donc des concessions certes d'ordre externe mais surtout d'ordre interne. Et Alberoni évoque les cas de renoncement par amour-propre (1997 : 174) : l'un des partenaires face au dilemme éthique que lui pose un engagement sentimental choisit le monde ancien en lui sacrifiant le nouveau, prometteur mais incertain. Or le psychologue montre bien qu'il serait difficile de démêler si ce renoncement est à considérer comme pur égoïsme ou comme souci altruiste. En refusant

l'amour, est-ce que j'agis, me connaissant, te devinant, dans mon seul intérêt ? Comment savoir à l'avance pour lequel des signataires du pacte les concessions seront plus profondes, plus handicapantes, plus avilissantes ?

Là me semble le cœur d'un débat que la littérature ne cesse de se poser comme chacun de nous nous le posons intimement à certaines bifurcations de notre existence, comme se le pose *ad libitum* la presse la plus populaire. Pour cette dernière, la nuance est alors de rigueur et il est vivement conseillé à la jeune-fille qui cherche un soulagement dans le courrier des lectrices d'aimer à perdre la raison tout en bêchant son jardin secret, de se dévouer corps et âme à sa passion tout en gardant de l'amour-propre en embuscade. Entièrement tourné vers l'autre, aimé en retour selon ses vœux, possédant l'objet de sa convoitise, l'individu peut s'abandonner à la douceur confiante de sa passion, dont il peut caresser l'illusion qu'elle durera ce qu'il voudra, il peut se laisser aller à l'oubli de soi, de son propre intérêt et de son amour-propre. Mais il ne s'agit que d'une mise en veille et l'amour-propre renaîtra face à la violence du sentiment d'aimer quelqu'un qui vous est indisponible, qui vous dupe ou ne vous chérit plus assez : c'est le dépit[7] ou la désillusion.

Mais il faudrait encore dépasser cette ornière oiseuse qui serait : dans une situation de réciprocité (si tant est qu'on puisse clairement l'établir et la jauger et notamment dans l'intérieur du couple d'amants), en tous les cas dans une situation librement acceptée où chacun des membres se contente et se satisfait de la part affective qui lui revient, il n'y aurait pas (besoin) d'amour-propre, mais dans une situation de rupture ou de déséquilibre, il n'en faudrait pas manquer. Un argument d'autorité nous permettrait d'éviter ce cliché ; c'est Platon qui présente dans *Le Banquet*, la position de Pausanias : l'absence d'amour-propre serait excusable, tolérable, comme les crimes passionnels. Puisqu'en amour, il s'agit de mettre en accord des tempéraments opposés, les ajustements, les retournements de situation, les captations de pouvoir sont naturels pour trouver un *modus vivendi* : ce sont des aléas qui ne doivent pas faire monter les amants sur leurs ergots, la susceptibilité n'y est pas légitime. Même en situation de dépit amoureux, l'individu n'est pas jugé, mal jugé, sur les sacrifices que son désir de conquête, sa souffrance ou sa folie l'entraînent à faire ; au contraire, le contexte ou le prétexte passionnel autorisent son abandon obsessionnel : « [celui qui ferait pour d'autres motifs que sa passion] ce que font les amants pour l'objet aimé, quand ils appuient leurs prières de supplications et d'objurgations, font des serments, couchent

aux portes, descendent à une servilité qui répugnerait même à un esclave, il serait empêché d'agir ainsi et par ses amis et par ses ennemis, les uns lui reprochant ses adulations et ses bassesses, les autres l'admonestant et rougissant pour lui, tandis qu'au contraire on passe à l'amant toutes ces extravagances et la loi lui permet de les commettre sans honte, comme s'il faisait quelque chose d'irréprochable. » (Platon, *Le Banquet*, 1964, Flammarion, coll. « GF », p. 42)

Il serait donc permis de censurer son amour-propre, n'en déplaise aux courriers des lectrices qui continueront de ménager la chèvre et le chou en conseillant de rester fier. Pour résumer ce que nous avons détaillé jusqu'à présent et sans nous effaroucher d'une certaine simplification naïve, nous dirions que quatre situations pourtant bien différentes permettent (ou pas) de faire réagir le sentiment d'amour-propre :

1. Je t'aime sans être aimé en retour = **dépit** qui autoriserait la réaction d'amour-propre (selon le courrier des lectrices) ou en stimulerait l'oubli (selon Platon).

2. Nous nous aimons, ce qui régénérait notre estime de soi, mais le pacte se rompt = **désillusion** qui s'appuie sur une double crise d'amour-propre : en amont pour celui qui provoque la rupture et a décidé de ne plus se satisfaire du partenaire, en aval pour celui qui la subit (mais ce dernier peut aussi éviter la blessure d'amour-propre).

3. Nous nous aimons, croyant le faire dans la réciprocité et l'honneur, mais des tiers (ou nous-mêmes prenant du recul) portent un regard différent sur la complémentarité, la légitimité, la durabilité ou la discrétion de notre union = **décristallisation** (ou pas) pour celui dont les yeux sont décillés et que le jugement d'autrui gênerait.

4. Nous nous aimons et il s'agit (ou pas) de s'engloutir dans une telle **passion**.

Un domaine de littérature populaire comme la chanson sera d'ailleurs moins tiraillé par les scrupules que les magazines féministes. En effet, genre bref qui ne peut ergoter et qui n'a pas de mission exclusivement pédagogique comme celle que se donne un courrier des lecteurs, la chanson d'amour cherche avant tout à impressionner l'auditoire. Depuis ses lointaines origines médiévales, en passant par la tradition des romances espagnoles, elle s'est entièrement dévouée jusqu'à la caricature à décrire des passions enflammées qui ne semblent jamais souffrir de l'individualité. Comme deux bouts de la chaîne, on citerait en guise de prototype : les trémolos d'Édith Piaf quand elle écrit et

chante « on peut bien rire de moi / je ferais n'importe quoi / si tu me le demandais[8] » ou les cris de Lara Fabian dont tous les amuseurs se sont moqués quand elle promet d'aimer son partenaire « comme un fou, comme un soldat[9] ». La chanson d'amour choisit donc délibérément de produire, reproduire et exhausser un modèle unique de relation sentimentale dans laquelle le locuteur semble en toute abnégation exempt du sentiment d'orgueil. Alors, l'amour guérirait de l'amour-propre parce qu'il ferait oublier à l'individu aveuglé la plus élémentaire dignité. Mais ce n'est peut-être que la surface populaire des choses et nous pourrions mettre en regard deux auteurs de chansons à texte des années 50-60 qui malgré leurs multiples accointances s'opposent considérablement sur ce terrain[10] : Brel et Barbara[11].

Jacques BREL

Il s'agira de reprendre les quatre situations mises au jour précédemment et à travers lesquelles pourraient ou non se manifester des réactions d'amour-propre. C'est parce qu'elles se conforteront mutuellement que ces situations pourraient figurer le portrait de l'amant sacrificiel dont Jacques Brel apparaîtra alors comme le parangon.

Situation 1 (le dépit)

Le personnage brélien est voué au « lapin »[12] dans « Vivre debout » (1961), « Madeleine » (1962), « Ces gens-là » (1965) : ses attentes ne sont jamais concrétisées par l'apparition opportune de la prétendante, qui lui préfère un autre partenaire (« La Fanette », 1963). En dépit des échecs, le canteur garde des illusions niaises et la maladresse de son style prouve et renforce le ridicule qu'il n'hésite pas à afficher face aux auditeurs : « Ah qu'elle vienne à moi / La fille que j'aimerons », c'est le soupir qui termine chaque strophe de « La bourrée du célibataire » (1957) ; « Même qu'elle est trop bien pour moi », c'est l'impitoyable jugement des cousins de « Madeleine » (1962). La construction même d'une chanson comme « Zangra[13] » (1962), sans refrain, par un jeu de parallélismes qui construisent l'ironie tragique, mène le personnage jusqu'au désastreux retournement de situation : « Je parle enfin d'amour mais elle de mes chevaux[14] ». Alors que la jeune Consuello, autrefois, parlait d'amour au Capitaine qui ne pensait qu'à ses chevaux, à présent, devenu vieux et Colonel, il n'intéresse la veuve de son ami Pedro que pour son cheptel.

Brel endosse un rôle de quémandeur[15] qui cherche piteusement une once d'affection, quitte à la marchander ou à la troquer contre des cadeaux toujours illusoires, que ce soient les imaginaires « perles de pluie / Venues de pays où il ne pleut pas[16] » ou les dérisoires « Bonbons » apportés à des Germaine de province (1965) qui ont fixé des rendez-vous moins protocolaires à d'autres Léon. Amoureux éconduit et pantelant, à l'image du Franz qu'il incarne au cinéma avec Barbara, sans cesse dévalorisé par le regard féminin et les rivalités masculines, Brel est le malade chronique de sa propre humilité : « Et depuis chaque femme à l'heure de succomber / Entre mes bras trop maigres semble me murmurer / Au suivant[17] ».

Situation 2 (la désillusion)

« Le personnage brélien n'a pas la ressource de l'égoïsme, ce providentiel bouclier contre les peines de cœur[18] ». Délaissé, il se transforme en « L'ivrogne » (1961) qui trinque « à la putain / Qui [lui] a tordu le cœur ». La métaphore par le verbe *tordre* hyperbolise la douleur qui incombe à une rupture amoureuse. Et si ce n'est lui, c'est donc son frère, « Jef » (1964), qui souffre « Parce qu'une demi-vieille / Parce qu'un fausse blonde / [L]'a relaissé tomber ». De couplet en couplet, le discours que le canteur adresse à son camarade illustre la théâtralisation spectaculaire, au point qu'on peut se demander s'il n'y a pas plus de courage pour Jef à autoriser l'extériorisation de son chagrin qu'à l'empêcher :

> Mais tu sais qu' tu m' fais honte A sangloter comme ça Bêt'ment devant tout l' monde […] Mais tu fais honte à voir Les gens se paient notr' tête Foutons l' camp de c' trottoir […] Mais arrêt' tes grimaces […] Arrêt' de te répandre […] Mais c'est plus un trottoir Ça d'vient un cinéma Où les gens vienn't te voir[19]

Où est effectivement le vrai courage, l'intime courage ? L'amant de « Mathilde » (1964) demande leur soutien à ses amis pour ne pas céder trop vite à la « maudite » qui l'a cruellement abandonné l'été précédent : « Mon cœur arrête de bringuebaler / Souviens-toi qu'elle t'a déchiré[20] ». Mais les exhortations multiples, à la mère, au bougnat, à la servante, à ses propres mains, montrent que cette vaine tentative d'amour-propre n'est

que de surface, comme pour les satisfaire, eux, comme pour satisfaire à une brève exigence de résistance avant de s'en libérer. Le mouvement de la chanson marque, grâce au crescendo, le renoncement progressif du locuteur à ignorer le retour de Mathilde et le plaisir à assumer le courage de l'abandon. S'investissant corps et âme dans une relation sentimentale, « l'amant n'existe plus que par sa bien-aimée, il est livré aux caprices de son amour. Aimé, il règne ; mal aimé, il se fait esclave et mendie une tendresse dérisoire[21]. » Et l'anaphore de *l'ombre* qui termine dans un ralentissement funèbre le titre « Ne me quitte pas » (1959) servirait parfaitement d'enseigne à ce dessaisissement de l'individu.

Le héros brélien accepte d'aller jusqu'au bout de sa déception, alors même qu'elle lui est prévisible, jusqu'au bout du déséquilibre[22]. C'est dans ce sens que Stéphane Hirschi[23] interprète l'opaque refrain de « La chanson de Jackie » (1965) : « Être une heure, une heure seulement / Être une heure, une heure quelquefois / Être une heure, rien qu'une heure durant / Beau, beau, beau et con à la fois[24] ». Brel se sait laid mais pour lui cette absence de beauté est une chance car elle lui permet d'éviter le nombrilisme et l'orgueil. Hirschi cite le chanteur lui-même : « Je crois que quand on est vilain tout petit, on se passe très vite de soi en tant qu'être propriétaire. […] On s'aperçoit très vite quand on n'est pas beau, que l'intérêt qu'on peut avoir n'est pas en soi, mais dans le mouvement que l'on peut éventuellement avoir ou dans l'apport que l'on peut éventuellement faire aux autres. Alors que les gens beaux, le pôle d'intérêt c'est eux, et s'ils ne sont pas extrêmement vigilants, ils finissent par croire qu'ils existent[25]. » Cette laideur assumée et revalorisée sur le plan moral et humaniste, qui revient fréquemment dans les textes de Brel[26] et lui permet d'audacieuses grimaces sur scène et des rôles de composition comme le canteur des « Bonbons », confère aux protagonistes masculins une dose d'avilissement, une honte bue, fonctionnelles dans la perte d'amour-propre. Alors le refrain de « La chanson de Jackie » présente une sorte d'idéal ironique par lequel le canteur en devenant beau pourrait se reposer de son mouvement de lutte contre la destinée tragique. Beau, Brel aurait été naturellement fat et fier. Laid, il ne peut être fat et seulement fier de ne pas s'en offusquer. Et l'enlaidissement dans l'amour est un point d'antagonisme profond avec les textes de Barbara.

Situation 3 (la décristallisation)

L’amant brélien se retrouve donc sous le regard d’autrui qui contemple ses misères et les accentue :

> Je ne sais pas pourquoi ces gens Pour mieux célébrer ma défaite Pour mieux suivre l’enterrement Ont le nez collé aux fenêtres Je ne sais rien de tout cela Mais je sais que je t’aime encor[27] (« Je ne sais pas », 1958).

Mais loin de se cacher pour pleurer ou loin de camoufler sa peine par orgueil, le canteur au pire l’expose, au mieux ignore la rumeur et les voyeurs. Dans « Orly » (1977), impossible de savoir les causes de la séparation : pourtant, face à la grandiloquence de cette douleur, la foule des « deux mille » passants de l’aéroport, composée « D’adipeux en sueur / Et de bouffeurs d’espoir / Qui les montrent du nez / », méprise le couple. Or nullement confus de cette observation moqueuse, « ces deux déchirés / Superbes de chagrin / Abandonnent aux chiens / L’exploit de les juger[28] ». Alors le couple ne résiste pas à la laideur et à l’impudeur du désespoir : pleurer à gros bouillon, baver quelques mots, être bouffé par l’escalier, avoir les bras qui vont jusqu’à terre, avoir mille ans, être à vendre, grignoté par la foule comme un quelconque fruit. C’est toute l’originalité de cette scène de séparation que de glorifier les amants en les avilissant, en les avachissant, comme si leur indifférence au paraître, leur imperméabilité aux railleries les anoblissaient.

Et s’il advient que ce soit l’amant brélien qui « décristallise » effectivement, on sent bien que son amour-propre ne l’incitera pas à rompre et qu’il se satisfera tant bien que mal de cet amour boiteux. Comiquement, la chanson « Vesoul » (1968) propose une antinomie entre le goût du personnage masculin, qui dit détester « la valse musette, […] l’accordéon, […] et les flonflons[29] » et qui déroule pourtant son texte sur ce registre musical. La versatilité de la destinataire, ses caprices sont accentués par le rythme endiablé et si chaque refrain la prévient que le canteur « n’ir[a] pas plus loin », la relance des couplets prouve qu’il est loin de mettre sa menace à exécution. C’est encore « Le lion » (1977) qui fait fi des conseils de prudence et voudra satisfaire les appels de la lionne jusqu’à sa mort. Et le parallèle de la fable s’établit en fin de texte avec « Jacques »

que hèle une voix de femme et au début avec Des Grieux, que le XVIIIe siècle ne retiendra pas comme le plus résolu des amants abusés.

Situation 4 (la passion)

« De mal à seul, j'eus mal à deux […] Il eût fallu que j'arrogance[30] » (« Sans exigences », *Chansons inédites*). Cette translation verbale, c'est ce que ne sait pas faire le héros brélien qui la modalise d'ailleurs d'un obligatif au conditionnel passé deuxième forme. La passion amoureuse chez Brel, mise en abîme du tragique de l'existence, est passion au sens étymologique. Patrick Baton, musicien et philosophe belge, analyse avec minutie l'isotopie et l'allotopie des métaphores *in praesentia* de la suite énumérative dans la chanson « Litanies pour un retour » (1958). La coda « Voilà que tu reviens[31] » oblige à réévaluer négativement certaines des images précédemment lues de manière positive. Or comme le retour de la « mie », offert en apodose, ne fait l'objet d'aucune contextualisation, les termes comparatifs utilisés en protases pour l'interpeller sont chargés d'une double valeur axiologique, comme une dette incontournable à l'ambiguë communion des amants.

Si les deux binômes de Rousseau, Honte/Vanité et Mépris/Envie[32], sont facteurs de dysharmonie dans le bain social (milieu familial, amitié, milieu professionnel, voisinage), ils sont des éléments nécessaires, jouissifs et consentis du jeu amoureux. Ils manqueraient s'ils pouvaient disparaître. Chez Brel, il s'agit, comme chez bon nombre de ceux qui ne tiennent plus compte de l'amour-propre lors d'un énamourement, d'accepter ce jeu noble de la passion et de terminer la partie en accomplissant tout le cycle, jusqu'à baisser la garde et perdre le chien, comme au tarot[33].

Barbara

A l'autre extrémité, en contre-point à l'hégémonique conception d'un amour sacrificiel : nous trouvons Barbara. Il doit y avoir amour-propre avant, pendant et après l'amour, table servie et table desservie. Question de dignité, c'est-à-dire respect de soi, mais aussi question d'honnêteté, c'est à-dire respect de l'autre.

Situation 1 (le dépit)

Lorsqu'en 1961, Monique Serf, dite Barbara, écrit l'un de ses premiers textes, « Dis, quand reviendras-tu[34]? » et surtout s'autorise à le signer et le présenter comme tel, c'est pleinement un geste de revendication féministe ; ou plutôt la conviction que des paroles d'homme ne viendront jamais se mettre au plus près de ses sentiments de femme. Pourtant, son texte donne d'abord longuement la voix au partenaire, tendre et perfide, qui promet son retour prochain. Mais c'est pour mieux lui adresser, légitimement, sa cinglante réponse : « Si tu ne comprends pas qu'il te faut revenir / Je ferai de nous deux mes plus beaux souvenirs ». Pis, la menace tombe : « Je n'ai pas la vertu des femmes de marin », à entendre comme la négation d'une attitude servile[35], fidélité béate à ceux qui ont une femme dans chaque port, d'Amsterdam ou d'ailleurs.

A partir de là, les cantrices de Barbara seront souvent des croqueuses d'hommes, louves, mantes religieuses, prostituées[36] et cette image mutine de séductrice l'éloigne à une vitesse vertigineuse du piètre héros brélien. Pour autant, l'amant éconduit n'est pas bafoué, contrairement aux ravages que les biches de Brel occasionnent[37]. Dans « Attendez que ma joie revienne » (1964), c'est avec une infinie douceur que la femme convoitée annonce au solliciteur qu'elle n'est pas prête : « Mais c'est trop tôt pour dire je t'aime / Trop tôt pour te l'entendre dire[38] ».

Situation 2 (la désillusion)

Par voie de conséquence, Barbara qui s'affiche en femme émancipée est rarement décrite en femme délaissée. Une chanson de 1964, « Le bel âge », la met dans la situation où, après avoir débauché un garçon de vingt ans, cet amant la remplace par une fille de son âge : la fatalité de ce renversement ne lui donne aucune amertume et « Il fallait bien qu'un jour / Je perde mes charmes / Devant son premier amour / J'ai baissé les armes[39] », nous confie-t-elle. C'est aussi une confidence qu'elle fait sans amertume à son « amant de mille bras », le public, dans « Ma plus belle histoire d'amour[40] » (1967) :

> Et de vous perdant courage Soudain me prenait la rage Mon Dieu, que j'avais besoin de vous. Que le diable vous emporte ! D'autres m'ont ouvert leur porte, Heureus', je m'en allais loin de vous. Oui je vous fus infidèle Mais vous revenais quand même [...]

Les infidélités ne font pas traumatisme et la cantrice toujours prête pour d'autres passions, si éphémères qu'elles soient, ne remâche pas sa rancœur. Au contraire, le meilleur moyen pour la garder ou lui plaire, c'est encore le dédain. Dans « Vienne[41] » (1972), le personnage s'est isolé, tout près de rompre et ne maintenant qu'un contact épistolaire avec son ancien amant par lequel elle lui intime l'ordre de ne pas la rejoindre : « Ta lettre a dû croiser la mienne / Non, je ne veux pas que tu viennes ». « Et puis de semaine en semaine [...] Tes lettres se font rares / Peut-être qu'autre part / Tu as trouvé l'oubli de moi », rumine-t-elle. Il n'en faut pas plus pour que la défense initiale devienne ordre :

> Il est minuit, ce soir à Vienne Mon amour, il faut que tu viennes Tu vois, je m'abandonne [...]

La chanson explicite le sentiment d'amour-propre plus que d'amour ; « Au bout d'une invisible chaîne / [...] Jouant l'indifférence / Tu m'as gardée, malgré moi » : un amour-propre qui est plus fort que moi, plus fort que la passion.

Situation 3 (la décristallisation)

L'amour guérit-il de l'amour-propre ? Et le doit-il ? Non, répond Barbara qui préfère fuir même les situations où les amants s'accordent, pour ne pas risquer que leurs individualités s'écrasent sous leurs différences et leurs différends : écart d'âge, vieillissement, routine... Le choix de « partir au plus beau » est célèbre pour circuler dans deux textes de Barbara : « Parce que (je t'aime)[42] » (1967) et « Amours incestueuses[43] » (1973). Ce parti pris de fuite qui pourrait paraître illogique, Barbara, personne civile, en fut assez coutumière : revendication idéaliste d'une passion incandescente qui devrait rendre les amants fusionnels, en dehors du temps chronologique. Autant dire que les amants barbaresques sont toujours, nimbés de leur amour-propre, d'une somptueuse allure, même quand le couple inclut la femme mûre[44] ; autant dire qu'aucun regard extérieur ne vient railler les amants qui se quittent et à la situation de la chanson

« Orly » pourrait faire écho, sur un quai de gare, la chanson « Au revoir[45] » (1970) pour laquelle des paroles précipitées au moment du départ du train évacuent la douleur de la perte.

Situation 4 (la passion)

Lorsqu'il y a lucidité et vigilance : ce n'est pas un vice, un travers, un défaitisme mais une veille réactive pour se défendre préventivement des empiètements, des piétinements, des écrasements que s'autorise l'aveuglement amoureux. Ainsi, comme dans « La chanson des vieux amants » qui fait un peu exception chez Brel, il faut aux couples barbaresques des « orages » : c'est cette lutte intime et sexuelle que manifestent des textes comme « La colère » (1970) ou « A peine » (1970). Mais il n'y a pas pour autant de couples vieillissants chez Barbara. Le poème qu'elle compose en 1993 « Femme piano lunettes » fait d'elle le portrait d'une femme solitaire à force d'avoir été intransigeante vis-à-vis de ses « Hommes, / Touche pas mon piano / Touche pas mes remparts […] / Ne touche pas mes théâtres / Ne me touche à rien / J'ai tout, j'veux rien / Peccable / Ont touché à rien / Sont partis plus loin / Peccable / Rien à dire / Faut savoir c' que vouloir[46] ». L'amour-propre de Barbara passe par une lucidité : elle finit toute seule dans son lit, comme elle le murmure à la fin du texte récité au cours du récital de Mogador, qui termine la carrière scénique de la « Dame brune ». Ainsi à trop « vigiler », selon son propre néologisme, à préserver son « quant-à-soi », la chanteuse ne peut brosser que le portrait de couples instables qui se fuient plus qu'ils ne se réconcilient, qui se cherchent plus qu'ils ne se trouvent. « Les rares scènes de couple sont prévisionnelles ou généralisées. […] L'amant est toujours figé, ou plutôt fixé au moment de son arrivée. […] De toute façon, les marcheurs de Barbara se présentent face à la route ou face au regard dans la plus parfaite individualité […] Marche héroïque et mégalomane[47]. »

Sous le prétexte que la chanson la plus populaire galvaude la position sacrificielle brélienne, il ne s'agirait pas de poser des couronnes de laurier sur la tête de Barbara. La presse populiste, la bien-pensante sagesse familiale prend suffisamment le parti de Barbara pour ne pas se charger, nous aussi, d'auréoler sa conception émancipée. Il ne s'agirait donc pas d'accorder nos faveurs à l'un ou à l'autre des comportements que préconisent ces deux chanteurs prototypiques ou du moins qu'ils exemplifient, certainement d'ailleurs très inconsciemment, très intuitivement, très viscéralement,

comme leur corps sur scène incarne cette posture morale ou du moins sentimentale : Brel et sa transpiration, sa bouche pleurante, ses gestes qui se recroquevillent, Barbara qui écarte les jambes ou dessinent de grands gestes de ses bras maigres. Il n'y a pas à préférer l'un plutôt que l'autre puisque les attitudes sont moins choisies que subies. Barbara dira d'ailleurs pour justifier son tempérament qu'elle n'a pas « le talent pour vivre à deux[48] ».

Bien sûr, cette conception duelle dont Brel vs Barbara ont servi de porte drapeau n'irait pas sans d'infinies nuances mais nous la présentons telle quelle parce qu'elle entre ainsi dans notre cahier des charges.

Bibliographie

Francesco ALBERONI, *Je t'aime*, Paris, éd. Plon, 1997, coll. « Pocket ».

Patrick BATON, *Jacques Brel, L'Imagination de l'impossible*, Bruxelles, éd. Labor, 2003.

Jean CLOUZET, *Jacques Brel*, Paris, éd. Seghers, 1964, coll. « Poésie et chansons ».

Bruno HONGRE, Paul LIDSKY, *Chansons Jacques Brel*, Paris, éd. Hatier, 1976, coll. « Profil d'une œuvre ».

Joël JULY, *Les Mots de Barbara*, Aix-en-Provence, PUP, 2004, coll. « Textuelles ».

1 .

Fourberie, orgueil, égoïsme, jalousie, opportunisme, insensibilité, caprice, dans les *Maximes* 2, 3, 4, 13, 46, 83, 88, 228, 236, 247, 261, 324, 339, 494, 504, jusqu'à la très longue maxime retranchée qui le compare à « la mer [pour] la succession turbulente de ses pensées ».

2 .

Pour la plus ancienne des citations référencées : « Je ne vous parle pas de toutes les humiliations d'amour-propre que vous m'avez fait souffrir : votre arrivée annoncée dix fois, tout le monde se plaisant à me plaindre et chargeant sur votre ingratitude pour mieux faire sentir mon abandon. » Germaine de Staël, *Lettres inédites à Louis de Narbonne*, 1794, p. 243.

3 .

D’ailleurs Rousseau, contempteur par excellence de l’amour-propre dans une note de la première partie du *Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes*, adopte un point de vue plus clément dans la seconde partie en disant : « Voilà donc toutes nos facultés développées, la mémoire et l’imagination en jeu, l’amour-propre intéressé, la raison rendue active et l’esprit arrivé presque au terme de la perfection, dont il est susceptible. Voilà toutes les qualités naturelles mises en action […] » (coll. GF, 1971, p. 216).

4 .

« L’amour-propre est l’amour de soi-même, et de toutes choses pour soi ; il rend les hommes idolâtres d’eux-mêmes, et les rendrait les tyrans des autres si la fortune leur en donnait les moyens. »

5 .

Michel Deguy parle ironiquement de « l’amour chrétien en tant que conjugalité hétérosexuelle singulière fidèle jurée chaste » (*Regards lointains,* colloque Jean-Luc Lagarce, 2007, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, p. 75)

6 .

Conception récente liée socialement à l’égalité revendiquée des sexes, au partage des tâches, à l’interchangeabilité des partenaires face à la constitution familiale ou au monde professionnel. Sur le plan psychologique, le couple qui n’est plus soumis à la lutte des classes et à la guerre des sexes fusionne parce que l’un des partenaires prend l’ascendant sur l’autre, l’infantilise dans ses aptitudes à agir et à décider. C’est cette conception idéaliste à laquelle aspire encore au XIXe siècle Maupassant dans cette citation : « En arithmétique, un et un font deux. En amour, un et un devraient faire un » (Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles,* « Yvette », éd. Louis Forestier, vol. II, 1972-1974). Mais on peut déjà la sentir chez un penseur comme Alain qui dans ses *Propos* refuse l’amour de soi (4 juillet 1910, 7 juillet 1914) pour n’accepter que le concept d’amour de l’autre : « L’amour ne distingue point ; celui qui aime et ce qu’il aime, c’est tout un. » (éd. Pléiade, p. 78)

7 .

C’est d’ailleurs ce sentiment de dépit que la chanson « Amour propre » du groupe de rock de Lorient Freedom for King Kong (Album *Marche ou crève*, 2003) associe à un « sentiment sale » au cours du refrain.

8 .

Edith Piaf, « L’hymne à l’amour »

9 .

Lara Fabian, « Je t’aime »

10 .

Rappelons que Brel et Barbara étaient très amis : au fil des interviews, le premier évoque entre eux une passion secrète sur le ton badin, la seconde prend le rôle féminin principal (Léonie) dans son premier film *Franz* en 1972. Textuellement, il a pu être relevé de nombreuses similitudes dans leurs pratiques scripturales.

11 .

Évidemment ces mouvements d’amour-propre sont si furtifs dans la limite d’un texte de chanson qu’il va parfois sembler vain de s’y arrêter. Néanmoins leurs manifestations infimes orientent tout le microcosme de cette chanson, à regarder et entendre comme un tout organique (texte, musique mais aussi voix, timbre, inflexions, intensité, position de l’interprète -par lui-même et sur la scène-, allure, déplacements...). Surtout, ces manifestations, repérées à l’échelle d’une œuvre aboutie comme celle de Brel ou de Barbara, se confortent et s’accumulent pour témoigner à leur manière d’une posture symbolique et théorique de l’individu face aux heurts de ses relations amoureuses. Cette confrontation prend justement appui sur le statut particulier de ces deux chanteurs, en vertu de l’œuvre achevée, de son orientation lyrique et de sa composition, à travers les divers locuteurs des textes écrits, d’un personnage centralisateur unique, certainement fantasmé, qui d’une chanson à l’autre s’élabore à l’aide de variantes et de constantes. Le « héros brélien » comme le nomment Hongre et Lidsky, est un sujet uniforme à l’image de la « longue dame brune », comme Georges Moustaki surnomme Barbara en 1969.

12 .

Cf. Patrick Baton, *Jacques Brel, L'Imagination de l'impossible*, Bruxelles, éd. Labor, 2003, p. 179-180.

13 .

« Zangra » est un texte inspiré par le roman de Dino Buzzatti *Le Désert des Tartares*.

14 .

Les chansons de Brel seront citées en référence à l'édition *Œuvre intégrale*, (désormais *Brel OI*) parue chez Robert Laffont en 1982. Toute réédition en format de poche possède une « Table des titres de chanson » indexés dans l'ordre alphabétique. Pour « Zangra », p. 209.

15 .

Et le motif de la quête est essentiel chez Brel.

16 .

op. cit., « Ne me quitte pas », 1959, p. 167.

17 .

op. cit., « Au suivant », 1964, p. 275.

18 .

Jean Clouzet, *Jacques Brel*, Paris, éd. Seghers, coll. « Poésie et chansons », 1964.

19 .

Brel OI, op. cit., p. 262-264.

20 .

op. cit., p. 269-270.

21 .

Bruno Hongre, Paul Lidsky, *Chansons de Jacques Brel*, éd. Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 1976, p. 14.

22 .

Propos de Jacques Brel en 1964 face à Jean Clouzet (*op. cit.*, p. 53) : « Les femmes ne peuvent pas apporter à un homme l'équilibre tout simplement parce qu'elles prennent toujours plus qu'elles ne donnent. Elles nous déséquilibrent forcément à la longue, puisqu'elles nous obligent à leur offrir tout ce que nous possédons. Si nous jouons le jeu, nous nous retrouvons, en fin de compte, pauvres, démunis, vidés. »

23 .

Stéphane Hirschi, *Chanson l'art de fixer l'air du temps*, Paris, Société d'édition des Belles Lettres, P. U. de Valenciennes, coll. « Cantologie », n° 6, 2008, p. 39-40.

24 .

Brel OI, op. cit., p. 283-284.

25 .

Entretien de Jacques Brel avec Jacques Chancel, France Inter, émission Radioscopie, 21 mai 1973.

26 .

« La Fanette », « Ces gens-là », « L'ivrogne », etc.

27 .

Brel OI, op. cit., p. 143-144, vers 25 à 30.

28 .

op. cit., p. 343-345.

29 .

op. cit., p. 331-332.

30 .

op. cit., p. 365-366.

31 .

Patrick Baton, *op. cit.,* p. 52 à 63.

32 .

Coll. GF, p. 210.

33 .

On pourrait citer « Chien mouillé » de Renan Luce (Album *Repenti*, 2005) comme une possible version parodique du principe sacrificiel, puisque, « poule mouillée », le canteur s'y fait maltraiter par sa moitié, pas si demi-portion en l'occurrence.

34 .

Les chansons de Barbara seront citées en référence à l'édition *Ma plus belle histoire d'amour, L'Œuvre intégrale*, (désormais *Barbara OI*) parue chez Belfond, éd. de L'Archipel en 2000. Toute réédition en format de poche possède une « Table des titres de chanson » indexés dans l'ordre alphabétique. Pour « Dis, quand reviendras-tu ? », p. 43-44.

35 .

« vertu des femmes de marin » qui deviendra dans une version masculinisée de Mouloudji au cours des années 70 « vertu des chevaliers anciens », renvoyant à la même servilité de la *fin amor*.

36 .

Cf. Joël July, *Les Mots de Barbara*, Aix-en-Provence, éd. PUP, 2004, coll. « Textuelles », p. 241-243.

37 .

Aux « biches » de Brel correspondraient « les râteaux » que Bénabar propose dans son sixième album (*Les bénéfices du doute*, 2011, Sonymusic/ Jive Epic). Il y énumère dans le refrain les phrases assassines et humiliantes que doivent essuyer les séducteurs. Les deux premiers couplets emploient, ce qui est d'une extrême rareté en chanson, le mot amour-propre : « On a tous essuyé des r'fus/ Ça tanne le cuir des séducteurs / Ça peut faire très mal, le sais-tu ? / Que c'est vulnérable un dragueur ! // C'est très salissant l'amour-propre / Surtout quand le lion prend la fuite / Coursé par une antilope / Qui d'un coup d'patte le décapite. » La distance ironique que privilégie Bénabar fait le procès de tous les actants, aussi bien les jeunes femmes harcelées que leurs courtisans effrontés et refoulés. Pour autant, l'humour, les clichés et les « râteaux » accumulés rendent sympathiques ces dragueurs malhabiles, qui s'éloignent alors des pitoyables personnages bréliens. Du coup, on serait tenté de ranger Bénabar du côté de Barbara quand il souligne que les dragueurs sont à ménager : « Alors qu'un sourire bienveillant / Dirait avec ménagement / Qu'c'est pas la peine, qu'on perd notr' temps / Qu'on est gentils mais que va-t'en. »

38 .

Barbara OI, op. cit., p. 50-51.

39 .

op. cit., p. 58-59.

40 .

op. cit.,p. 107-110.

41 .

op. cit., p. 197-199.

42 .

« C'est mieux, crois-moi, de nous quitter / Avant que ne meure le temps d'aimer » (*op. cit.*, p. 98-99).

43 .

« Il faut, quand on aime, / Partir au plus beau, je crois / Et cacher sa peine » (*op. cit.*, p. 208-210). Cette « peine » retenue est à l'opposé d'une chanson comme « Orly ».

44 .

Cf. Joël July,*op. cit.,*p. 254-262.

45 .

Barbara OI, op. cit., p 182-184.

46 .

op. cit., p 344-346.

47 .

Cf. Joël July,*op. cit.,*p. 248-249.

48 .

France culture, *Opus*, 30/10/93.